

Teorias em contraponto. Relendo os contextos e revendo a categorização de tratados de música de Melo de Jesus (Bahia, 1760), Álvares Pinto (Recife, 1761) e Solano (Lisboa, 1790)

Mariana Isabel Portas de Freitas

Investigadora Integrada (Doutoranda)

NOVA FCSH INET-MD | CESEM Caravelas

Palavras-chave: teoria musical – tratados de música – Caetano Melo de Jesus – Luiz Álvares Pinto – Francisco Ignacio Solano

As mudanças institucionais e das mentalidades introduzidas no império luso-brasileiro em meados do século XVIII, catalisadas pelas reformas pombalinas, a expulsão dos jesuítas e a extinção dos colégios e seminários da Companhia de Jesus, foram acompanhadas por um novo impulso dos movimentos academicistas. Assim foi o caso paradigmático da Academia Brasílica dos Renascidos: a instituição iniciou as suas sessões públicas na Bahia em 6 junho de 1759, quase em sincronia com o decreto de expulsão dos jesuítas e o encerramento dos seus principais colégios e seminários do Brasil (KANTOR 2004: 102-3). Na senda da instituição da Academia Real de História nas primeiras décadas do século XVIII, as academias brasílicas de meados de setecentos, como a dos Selectos no Rio de Janeiro (1752) ou dos Renascidos na Bahia (1759), prepararam o terreno para a disseminação de versões mais ou menos mitigadas do pensamento das Luzes, que se combinaram com o pensamento escolástico contrarreformista e apologético (PAIM 2001: 439). Reunindo uma boa parte da elite social e económica da Bahia e de Pernambuco, entre senhores de engenho, magistrados e comerciantes burgueses, os Renascidos emergiram na capitania-geral da Bahia como uma espécie de instituição alternativa destinada a substituir a irradiação cultural dos Jesuítas. A sua missão de executar as reformas pombalinas, decretadas por ordens do desembargador e conselheiro ultramarino José Mascarenhas Pacheco Pereira Coelho de Mello, incluía entre outros a liquidação da vasta biblioteca do Colégio de Salvador. Neste contexto, Iris Kantor considerou o papel da Academia dos Renascidos como uma espécie de válvula reguladora que permitiu absorver e aliviar as tensões sociais geradas com a erradicação da influência cultural dos jesuítas. Todavia, os novos paradigmas filosóficos e historiográficos racionalistas das Luzes não substituíram inteiramente a cosmovisão

providencialista de base teológica (teo-semiose), cujo modelo acabaria por predominar nos trabalhos dos académicos baianos (KANTOR 2004: 20-21). Como explica Pedro Calafate, a renovação intelectual das Luzes, entre nós, manifestou-se frequentemente numa vertente moderada ou «Iluminismo católico» de influência italiana, não isenta de contradições; paralelamente, fez-se sentir a influência da matriz francesa, mais radical e revisionista, sobretudo nos documentos que plasmaram as reformas da Universidade de Coimbra nas décadas seguintes (CALAFATE 2001, III: 13-15).

No presente trabalho procura-se aferir o grau de reflexividade de algumas «artes de música» luso-brasileiras da segunda metade do século XVIII às mudanças de mentalidade e de paradigma intelectual que se operavam na época, e se manifestaram em modos diversos em Lisboa, Bahia, Pernambuco ou o Rio de Janeiro. A reflexividade da teoria musical, como parte da reflexividade dos textos teóricos em geral, e da própria atividade historiográfica, é sublinhada por Thomas Christensen, que aponta a potencial riqueza dos textos teóricos sobre música como fontes de informação contextual, criando janelas ou plataformas de observação para o historiador, que permitem observar as dinâmicas sociais envolventes. Essa reflexividade reforça a correlação semântica entre os conceitos de «texto especulativo» e de *speculum* ou espelho da realidade exterior, que lhe subjaz etimologicamente. Assim, parafraseando Christensen, «um texto teórico pode ser em si mesmo um *speculum* dos valores intelectuais e espirituais do seu tempo, enquanto testemunha o esforço dos teóricos para responder à antiga interrogação “Quid sit musica?”» (CHRISTENSEN 2001, 22).

As plataformas de observação que encontramos ao abordar os tratados de música são, contudo, muito variáveis consoante os textos. Alguns tratados de música abundam em detalhes sobre os contextos sociais, políticos e eclesiásticos, ou refletem as tensões socioprofissionais entre indivíduos e as instituições. É o caso da *Escola de Canto de Orgão* (1759-60) de Caetano de Melo de Jesus (ca. 1700-177?), mestre de capela da Sé da Bahia. O seu texto prolixo, saturado de intertextualidade e de discussões em tom polémico, é um vívido testemunho para uma micro-história das instituições eclesiásticas em Salvador, na medida em que espelha as circunstâncias locais e propicia um olhar sobre as relações humanas e sociais no Arcebispado Primaz do Brasil, a um nível hierárquico intermédio. Outros tratados, pelo contrário, revelam-se mais esfíngicos e cerrados ao limitarem-se estritamente à enunciação dos conceitos e exemplificação das regras da música, sem margem para especulações. Contudo, em quase todas as «artes de música» existe margem (ainda que mínima) para a observação da realidade histórica circundante e das correntes filosóficas ou mudanças de mentalidades que as informaram. A reflexividade das

«artes de música» aos factos históricos e aos valores intelectuais da sua época tem sido um dos fios condutores da investigação que me propus realizar no campo da teoria musical portuguesa. Esta abordagem valoriza as obras de teoria musical não apenas em função do seu estrito conteúdo teórico, mas também enquanto fontes e testemunhos de história cultural.

Em trabalhos anteriores (FREITAS 2015; FREITAS 2016-a) debrucei-me sobre informação contextual existente na *Escola de Canto de Orgão*, em particular das duas polémicas em apêndice ao segundo volume: o *Discurso Apologético* (poémica epistolar que circulou entre o Brasil e Portugal, entre 1734 e 1740) e a *Dúvida de Gregorio de Souza e Gouvea* (polémica entre o P. Caetano e um mestre de capela “rival” da Misericórdia da Bahia, transcrita em 1760). Estes textos informam-nos não só sobre as instituições musicais do Antigo Regime, as capelas musicais, os instrumentos introduzidos no século XVIII, as novidades teórico-práticas como o heptacorde,¹ as questões de afinação e os tempêros, etc. como também sobre as relações hierárquicas e as tensões entre os músicos das Sés catedrais e das irmandades leigas.

Por seu lado, na sua tese doutoral Alexandre Rohl debruçou-se sobre o percurso biográfico do músico pernambucano Luiz Álvares Pinto e os contextos sociais que rodearam a escrita das suas «artes de música» no Recife (ROHL 2016); e Diana Santos tem estudado aprofundadamente a figura e a produção teórica de Francisco Ignacio Solano (SANTOS 2018). Neste trabalho pretendo tão-só averiguar comparativamente o grau de sensibilidade de três tratados de música luso-brasileiros às mudanças de mentalidades e às correntes filosóficas de meados do século XVIII. Uma época complexa, na medida em que, entre nós, o revisionismo das Luzes conviveu e se combinou em graus diversos com a tradição escolástica: os modelos da retórica barroca pré-iluminista justapõem-se amiúde, em muitos textos, com as preocupações reformistas centradas na lógica, na pedagogia e na historiografia. A pesquisa incidiu sobre a *Escola de Canto de Orgão* de Caetano Melo de Jesus, o método de solfejo prático-especulativo do pernambucano Luiz Álvares Pinto (Recife, 1719-1789), *Arte de Solfejar. Methodo mui*

¹ No artigo «Receção teórica e polémicas transatlânticas: os contactos /contágios entre Caetano de Melo de Jesus e João Vaz Barradas Muito Pão e Morato (Salvador – Lisboa, 1734-1760)», apresentado no VI Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, Rio de Janeiro, em 2015 (FREITAS 2015, em publicação), analisei os textos de ambos os lados do Atlântico que compõem a polémica epistolar *Discurso Apologético* (anexo I da *Escola de Canto de Orgão*). Propus uma cronologia dos textos que compõem essa espécie de palimpsesto, transcrito e anotado pelo P. Caetano quase trinta anos depois de circularem (transcrita no Apêndice II deste artigo). Além disso, demonstrei que a introdução e a defesa do heptacorde na teoria musical luso-brasileira ocorreu pela mão de um músico prático de Lisboa, João Ferreira Cordovil, que participou numa polémica secundária desencadeada pelo P. João Vaz Barradas, no contexto daquela polémica epistolar com a Bahia. Não corresponde, pois, à verdade que o solfejo heptacordal tenha sido primeiro teorizado por Luiz Álvares Pinto, como afirma Alexandre Oliveira Rohl na sua tese doutoral (ROHL 2016), de resto, um trabalho de análise da problemática da solmização que merece elogio.

breve, e facil (Recife, 1761), e o tratado de síntese final abrangente e dialogada do lisboeta Francisco Inácio Solano, *Exame Instructivo sobre a Musica Multiforme, Metrica, e Rithmica* (Lisboa, 1790).

Observa-se que os três textos se posicionam de lados diversos de uma difusa e subtil linha de rotura (ou zona de transição) epistemológica e filosófica, num cenário cultural complexo e por vezes contraditório que se desenrolou no espaço urbano dos territórios luso-brasileiros no século XVIII. Apesar dos denominadores comuns, os textos em análise denotam atitudes intelectuais contrastantes, que se expressam a partir da teoria musical, e se manifestam em diferentes gradações. Na sua compilação sistemática e monumental, *Escola de Canto de Orgão*, Caetano de Melo de Jesus afigura-se como um representante tardio da escolástica renovada em pleno século XVIII, com o característico investimento na *disputatio* ao estilo da tradição cultural dos Jesuítas. Numa espécie de monumento à retórica e à apologética contrarreformista, Caetano reescreve o cânone da teoria musical europeia dos séculos anteriores, num vasto edifício hierarquizado em cujo vértice pontificam dois autores jesuítas, autores de grandes *summae* escolásticas: Athanasius Kircher (*Musurgia universalis*, 1650) e o seu discípulo Kaspar Schottus (*Mathematica e Magia universalis*, 1657-9), seguidos de Gioseffo Zarlino (*Istitutioni armoniche*, Veneza, 1558) e de Angelo Berardi (*Miscellanea musicale divisa in tre parti*, Roma, 1689), entre muitas outras autoridades.² Este modelo não impede que surjam no texto de Caetano algumas das preocupações típicas da mentalidade cultural setecentista, como a dimensão historiográfica, ou a superioridade dos «Modernos» face aos «Antigos», gesto que corporiza a ideia de «progresso» disseminada pelas Luzes (CALAFATE, 2001, III: 24-5).

Num posicionamento intelectual que se diria radicalmente oposto, o compositor pernambucano Luiz Álvares Pinto, músico leigo e de geração mais jovem que o baiano, na sua concisa *Arte de Solfejar* anuncia em tom panfletário a viragem performativa e empírica da teoria musical francesa que revolucionava o pensamento musical desde as primeiras décadas do século XVIII, pela mão de autores como Rameau ou D'Alembert. As suas preocupações centram-se na pedagogia e no método, temáticas em si mesmas características das Luzes. Mas torna-se evidente que a *Arte de Solfejar* se destinava a músicos eruditos, aos «Mestres» capazes de

² No tratado distinguem-se vários níveis de significação e de intencionalidade da escrita: um plano analítico-especulativo (*lectio*), em que predomina a metafísica dos conceitos sobre música, numa base aristotélico-tomista que se combina por vezes com um neoplatonismo intenso, característico de muitos textos portugueses da Contrarreforma (cf. CALAFATE 2001, 15-16). Outro plano, mais voltado para o exterior, ou plano performativo, é o da demonstração social de erudição, através das polémicas acaloradas (*disputatio*). Por fim, o plano da intencionalidade pedagógica real (*actio*), em que sobressaem as indicações práticas aos mestres de capela; este plano encontra-se porém subjugado aos anteriores.

decifrar as suas intenções polémicas e revisionistas, e não aos meninos que aprendiam a solfa. Pinto declara guerra aos hexacordes e anuncia as vantagens do solfejo heptacordal; rejeita o complicado sistema da dupla nomenclatura: signos (letras) / vozes (sílabas) (ex: Alamire, Bfabmi, Csolfaut, Dlasolre, etc.), cristalizada por sucessivos séculos de solmização aretina; defende a simplificação das «mutanças», ou permutas de hexacordes, admitindo-as apenas nas mudanças do género diatónico para o cromático. Anuncia também a superação da dicotomia teórica entre *cantochão* / *canto de órgão* e a simplificação do solfejo como uma pedagogia unificada, aplicável a todos os géneros de música.

... principio pela Arte de Solfejar: sem esta não se procede ao cantochão, nem se sobe ao contraponto (Luiz Álvares Pinto, 1761, I).

Por sua vez, Francisco Ignacio Solano, na sua obra dialógica *Exame Instructivo sobre a Musica Multiforme, Metrica e Rithmica* – uma das poucas, se não a única, obra de Solano que não possui carácter teórico-prático, mas antes uma síntese puramente teórica – procura conciliar o melhor dos dois mundos. O texto parte de uma mundivisão escolástica tradicional, característica do Antigo Regime, com os encómios habituais à família real, à nobreza, a uma ordem social hierática. Mas nota-se em Solano uma mudança de paradigma quase impercetível, uma visão que recentra o discurso, já não na dogmática e apologética religiosa, mas numa visão mais naturalista e empírica sobre a música, focada nas questões estéticas em torno do gosto dos «Modernos». O autor limita-se a aflorar, sem aprofundar, os conceitos da música boeciana e quase não aborda a «harmonia universal». Solano mantém os processos de significação teo-semióticos a um nível que se diria mínimo, evitando as batalhas epistemológicas contra a tradição e a autoridade. Nas suas múltiplas comparações entre os conceitos dos «Antigos» e dos «Modernos», manifesta o pendor para uma postura mitigada das Luzes (SANTOS 2018).

o colocar as Vozes n'um Genero de Musica, he talvez improprio para outro. O **Canto de Estante** tem diversa Collocação, Harmonia de Vozes, Jogo de Especies, e outras muitas cousas, do que o **Canto de Orgão**. Neste a sciencia das **Fugas**, das competentes Respostas, tecendo nelas boas Imitações largas, e bem perceptíveis, he o caracter proprio desta Musica. ... na Musica não ha cousa nova mais, que a elegancia: esta depende dos tempos, e do gosto dos Homens, segundo as diversas Nações ... he accidente, que mesmo que mude a fórmula, sempre contém a ... substancia; por esta razão os **Modernos** usão das Especies Dissonantes licenciosamente no estilo Instrumental, ou Musica Rythmica ... grande velocidade com que hoje corre a Harmonia ((*Exame Instructivo*, 88, 213-4, negritos meus).

Comecemos por procurar o que em cada uma destas «artes de música» se entende ser a música. Deve ter-se em conta, porém, a diversidade de planos epistemológicos em que se colocam os três textos: no caso de Caetano, estamos perante uma *summa* ou tratado-compilação

de *auctoritas* sobre música; no caso de Álvares Pinto, um método prático abreviado de solfejo (que denota embora uma forte intenção especulativa); e perante uma ampla síntese teórica, no caso de Solano. O excerto seguinte situa-nos na perspectiva de Caetano sobre a essência divina da música.

aquella nobilissima sciencia, que S. Agostinho (a) proclama **Arte Divina**: ... despresada na terra: *Quoniam vilescit in terris*: ameaça ao mundo com dizer que tornará a recolher-se no Ceo. E diz o mesmo Sancto Doutor, e com elle os mais Theologos (b) que o ser alguem amante de Musica, he ter huã tal qual congruencia, ou signal de predestinado. Porque, como ensinaõ os Pythagoricos, (c) e Platonicos, a parte superior da nossa alma tem com ella tal vinculo, e parentesco, que a deseja, como a centro; (d) e por isso começa logo na terra a gostar do exercicio, que há de ter depois, no Ceo (*Esc. Canto Orgão*, I, 2-3, negrito meu).

Abordagem muito diversa da de Luiz Álvares Pinto, que traduz uma ótica racionalista, focada na superioridade da *musica practica* e na preocupação pelo método da pedagogia musical:

Estimando a Música todos, quando a ouvem, quasi todos a aborrecem quando a aprendem:.... todos ensinão, como foram ensinados ... a inCuriosidade, dos que preceytuaõ a Musica he causa deste pânico terror nos principiantes ... o Mestre lhe deyxa indissolúveis ás duvidas ... (*Arte de Solfejar*, 1761, I).

O texto de Solano evidencia uma maior complexidade, pois combina várias linhas de pensamento que são por vezes inconcludentes. Procura harmonizar a tradição antiga da *musica speculativa* com a descrição atualizada dos diferentes estilos musicais religiosos e profanos.

Musica Theorica ... he comprehender o verdadeiro conhecimento della, e dar a **razão Fysica** de tudo o que lhe pertence, como Sciencia ... Harmonia contém principios certos, e fysicos, que sem elles não seria Musica. Musica Instrumental Harmonica, Metrica, e Rythmica ... he uma **sciencia especulativa**, que consiste em **numeros, Proporções**, e outras distinctas qualidades, de que se fórmão as Especies Consonantes, e Dissonantes. A verdadeira intelligencia de tudo, pertence á nobreza da Theorica. Harmonia ... serve para a elevação do Espirito, e para os justissimos louvores do Nosso Amabilissimo Deos: ... Musica he aquelle Dom precioso que elle nos confere para o empregarmos principalmente no **culto Sagrado, e Divino** com toda a decencia, e moderação Christã, a qual deve ser bem distincta do **Estilo Theatral, e Profano**. (*Exame Instructivo*, 6, 24, 161, 212-3, negritos meus).

Vejamos agora como se posicionam os três autores sobre a questão do método do discurso. Para o Caetano, a teoria musical é essencialmente um exercício de letrados, de músicos eruditos: a relação hierárquica entre mestre e discípulo é uma condição lógica essencial da cultura escolástica.

Para ensinar, requer-se experimentada **sciencia**; e não bastão os annos, se nelles (para a noticia) faltou o exercicio entre **doutos**. He necessaria a frequente lição dos livros para reparo da ignorancia: e por sóbra desta, e falta daquella se me difficulta muito toda a resolução á qualquer dúvida. ... he cousa muito perigosa metter-se alguém á ensinar sem todos os predicados, e requisitos, que o constitúao digno de exercer com cabal satisfação o magisterio: (*ECO*, I, 20, negritos meus).

Posição oposta é a de Luiz Álvares Pinto, que postula uma inversão da relação hierárquica: o centro da pedagogia do solfejo é o discente, o aluno, e não as demonstrações de erudição do mestre.

Eu não exponho a os doutos, esta Arte, por que hajão elles de aprender por ella; mas por que o fazer Artes para quem principia, he trabalho inutil. O **principiante** ... quer menor explicação depende do Mestre. ... achará muitas vezes ... tão confusos que não os entenderá ... Eu não tenho vaingloria de sabio. Estes errão.

[Quem] deve explicar he o **Mestre**, e o instromento de tecla, como o Monochordio, o Cravo, o órgão, etc. ... não nos fiemos tanto na Continuação, que fique o Mestre desobrigado de advertir ao principiante. EU os mostro para que o Mestre assim o faça. (*Arte de Solfejar*, 1761, I, negritos meus).

Solano parece ser alheio à questão do método, uma questão tão cara ao pensamento iluminista (CALAFATE 2001, III: 17-18). Aceita o argumento de autoridade quando «fundado na razão»; acredita na solidez dos ensinamentos «... escolhidos, e approvados pelos muitos Sabios, que puzerão a Musica em Arte» (*Exame Instructivo*, 76). Porém, verificamos que na prática, o seu recurso às autoridades é muito escasso e pontal, ao invés do que sucede com Caetano, que cita mais de trezentos autores e obras dos séculos anteriores no seu edifício escolástico sobre música.

Outro ponto de argumentação é a questão do modelo de solfejo mais adequado. De um modo geral, a teoria musical luso-brasileira bateu-se até aos finais do século XVIII pela defesa e salvaguarda da tradição da solmização por hexacordes, contra as óbvias vantagens práticas do heptacorde que entretanto se generalizara. O sistema de sete notas, com a adição do *si*, fora

proposto em Bolonha pelo beneditino Adriano Banchieri (*Moderna Practica Musicale*, 1613), embora entre nós fosse sobretudo atribuído ao francês P. Jean Millet (*La belle méthode, ou l'art de bien chanter*, 1666). Caetano Melo de Jesus, conhecendo as vantagens práticas do heptacorde, desenvolve uma extensa argumentação em favor da manutenção dos hexacordes aretinos, numa conjugação de raciocínios teológicos, metafísicos e numerológicos.

Começando com a Sagrada Escripura, digo que deviaõ ser as **Vozes seis**, porque tambem neste numero formou Deos a universal fabrica do mundo. E deviaõ no decurso de huã Deducção occupar as Vozes della so seis Signos, huã cada hum, ficando como em descanso, sem ser occupado o septimo; porque tambem Deos occupando seis dias da semana, cada hum com huã so obra, deyxou sem occupação, e para descanso o dia septimo: **Requiescit die septimo**. Naquellas Divinas obras se representaõ as Vozes; porque todas ellas estaõ de contínuo publicando, e cantando as maravilhas de Deos ... (*Esc.Canto Orgaõ*, I, 201, negritos meus).

Luiz Alvares Pinto, pelo seu lado, critica o «espírito de sistema» das construções escolásticas e rejeita-as pela sua irracionalidade. Defende antes a simplificação do sistema musical e a abolição da dupla nomenclatura signos (letras) / vozes (sílabas) dos hexacordes. Na sua diatribe racionalista e revisionista, denuncia o vazio prático dos edifícios teóricos.

As vozes e os signos são **sette**; os quais se mostram dentro deste circulo ... começando pela Letra, que traz com sigo a Voz **ut**; por que he a primeyra das sette vozes.
os Gregos nem_hum caso fizerão de Vozes, mas chamavão as Vozes com os nomes das suas Letras, não formavão o fundamento na primeira, mas em *Ypateypaton*, que vinha adar em o nosso **Csolfaut**. E já que nelle se principia a cantoria natural, e esta he a exemplar das duas accidentays, nella faremos o fundamento da nossa cantoria, como os Gregos (*Arte de Solfejar*, 1761, II, negritos meus).

Também nesta matéria Solano parece pender para um racionalismo mitigado e procura conciliar a tradição dos hexacordes aretinos com a teoria musical dos «Modernos». A sua argumentação não exclui os raciocínios circulares e auto-referenciais, ao mais puro estilo escolástico.

As vozes são adequadamente **seis**, para que dentro de cada huma das Propriedades, e Deducções se contivessem as tres diversas Especies de 4.^{as} Perfeitas, que só podem haver, por ser em todas elas diferente a coloração do Semitono maior precisissimo para a total variedade da Musica. ... não se póde formar mais alguma 4.^a Perfeita dentro das seis Vozes; sendo esta a precisa causa, ou razão, por que são as Vozes seis unicamente. (*Exame Instructivo*, 29-30, negritos meus).

... se nomeão os Signos, dizendo *Gsolreut*, *Csolfaut*, *Ffaut*, e para Solfejar he com a Voz **do**, e não com a Syllaba **ut** ... Nomea-se a Sylaba *ut*, quando falamos nos Signos, por veneração ao seu primeiro Introductor o célebre Guido Aretino ... porém os Professores **Modernos** advertirão, que para o Solfejo, para a velocidade da Voz, e para maior firmeza da Affinação, he muito mais solido o Monosyllabo **dó**, do que a dita Syllaba *ut*. ... por estar hoje a execução muito rapida, nos Movimentos, nas Volátas, e nóutras Passagens: no que o Monosyllabo *dó* socorre, e solta com maior destreza a pronúncia da Voz, he mais segura para a Entoação. (*Exame Instructivo*, 32-33, negritos meus).

A solmização aretina articulava os conceitos de «dedução» ou hexacorde, e «propriedade» ou posição do b-mole / b-duro na cantoria. Caetano Melo de Jesus justifica estes conceitos como parte do edifício conceptual da solmização, independente das questões de utilidade prática.

duas distinctas Deducções ... cada huã por differente Propriedade. Confirma-se isto com os nossos Signos, e baste algum delles, v. g. E-la, mi ... pois se canta o La por □-quadro; epertence ao Ut de G-sol, re, ut; e por Natura o Mi, que nasce do Ut de C-sol, fa, ut. (*Esc.Canto Orgão*, I, 204).

Solano integra igualmente no seu sistema os conceitos tradicionais da somização: letras, vozes, deducções ou hexacordes, propriedades, cantorias e mutanças.

Deducção he, ... seguimento progressivo das **seis Vozes** musicaes *ut, re, mi, fa, sól, lá*, que deduzidas da Syllaba *ut*, donde todas se derivaõ, fórmão tres Deducções; ... de □., de N., e de b. ... cada huma dellas contém em si as mesmas seis Vozes com a propria natureza da sua **Propriedade**. ... são duas as **Cantorias** ... pela desigual dade das Vozes do Signo de Bbfa□mi, (*Exame Instructivo*, 34-35).

Pinto, pelo contrário, refuta os hexacordes, as propriedades de b-mole e b-quadro e os três tipos de cantorias, advogando a simplificação do sistema com o recurso ao mais moderno heptacorde:

Por cuja Razão não admito o uso das **Deducções**; por que não uzando eu da Voz *Ut*, mays que em C: he excuzada outra Dedução. ... **ficão refutadas** tão bem as **Propriedades**. ... porque ainda que se cancem os Autores em nos dizer o que sejam, sempre vem no fim a darnos a intender, que nada significão, mas que Dedução e Propriedade são a mesma couza: ...para Cantar, ou Solfejar, **de nada serve** a propriedade (*Arte de Solfejar*, 1761, II, negritos meus).

A pedra angular do sistema da solmização residia nas «mutanças», ou permutas dos hexacordes, quando se subia ou descia na escala, o que implicava a substituição das vozes (sílabas) sobre as notas (letras) abrangidas pelo novo hexacorde. No século XVIII, a multiplicação do plano tonal e as frequentes transposições da escala natural ou diatónica para as cantorias acidentais, com um número crescente de bemóis ou sustenidos, tornava as mutanças complexas e intrincadas.

Mutanças, ... consiste um immenso trabalho, e incommodo na Musica: para alivio deste inventáraõ os **Franceses** o uso de sette Vozes, accrescentando mais huã, com a qual se faz todo o Canto Deduccional, e sem Mutanças ... sua 7.^a voz particular, aque chamaõ Si ... aspereza, e condiçaõ dura do Mi [...] **naõ a sigo, naõ he por naõ louvar della a facilidade**; mas por parecer-me a de **Guido mais perfeyta**, e em seos proprios termos mais bem fundada. ... Valha-me Deos! que ainda que naõ queyra, de fôrça hey de criticar semelhantes revoluções... esta opiniaõ do Canto sem Mutanças ... (*Esc. Canto Orgaõ*, I, 204-5, 250-5, negritos meus).

Introduzindo uma ótica de racionalidade empírica, Luiz Álvares Pinto declara reduzir ao mínimo as mutanças, embora sem as eliminar. A adoção do heptacorde dispensava as mutanças na maioria dos casos, exceto quando houvesse mudança do género diatónico para o cromático. É de sublinhar o tom revisionista e crítico da *Arte de Solfejar*, retomado depois no *Musico e Moderno Systema* de 1776.

expendo hum Methodo para cantar com segurança e sem o **rodeo flagelável das Mutanças** ... exercitey com experiencia prudencial alguns dyscipulos ... em menos de doze Lições comprehenderão perfeitissimamente ... de sorte que com melhor presença de espirito do que eu, solfeją o que eu não posso ... porque ... (pelo costume de 29 annos) se me antepoem á memoria as Mutanças ... **fugimos das Mutanças**, como couza amais prejudicial que se pode imaginar em Muzica. Os Gregos fizerão tão bem Mutança; mas era passando de hum Genero, para outro; mas não estando em o mesmo Genero Cantando. E deste modo tão bem faço eu a Mutança, passando V.g. de huma Cantoria com hum sostenido para outra com dois; ou para huma de Bbmol ... (*Arte de Solfejar*, 1761, II, negritos meus).

Quanto a Solano, mantém a defesa das mutanças, mas procura atualizá-las e clarificá-las com uma inovação sua, o «infalível sistema dos nomes certos, *mi* e *fá*». Definindo pontos de apoio em algumas notas, associa as sílabas de mutança com essas notas estratégicas.

são precisas as Mutanças ... Para multiplicar as Vozes; pois sem elas toda a Cantoria seria Deduccional: subindo, diz-se *ré* em lugar de *lá*, 3.^a assima do *fá* certo; e tambem outro *ré* no tom de *sól*, 3.^a assima do *mí* certo: descendo, toma-

se *lá* em lugar de *mí*, logo imediato ao *fá* certo; e também outro *lá*, no tom de *ré* consecutivo ao *mí* certo: e assim em todas as mais Cantorias, sabendo-se os Nomes certos, entendem-se instantaneamente as **Mutações ... o *systema dos dous Nomes certos fá, e mí infalível* ... em todas as Cantorias disjunctivas ... Para servir de governo certo, e *dar facil intelligencia ás Mutações* ... facilitão todas as mais Vozes da Cantoria.... nem mais breve, nem mais certo se pôde ensinar esta materia, a qual foi sempre a mais difficullosa de perceber ... segundo o Antigo Systema do famoso Guido Aretino (*Exame Instructivo*, 48, 49, 52).**

Outro ponto interessante é o papel do ouvido e da experiência sensível na cognição musical. Caetano replica a doutrina da tradição pitagórica e platónica-boeciana, assente na subordinação do ouvido à razão e ao «número sonoro», sendo este a única fonte da perfeição das proporções harmónicas. Pinto, pelo contrário, fundamenta exclusivamente no ouvido e na experiência sensorial o juízo final sobre a justeza da música. Solano, por seu turno, alude às medições físicas e acústicas dos intervalos, sem prejuízo da doutrina pitagórica do número harmónico. Comparemos abaixo os excertos dos três tratados:

som ... chega infórme, e confuso ao nosso **ouvido**. ... não lhe pôde separar, nem medir as quantidades; ... juizo da **razaõ**, divide as partes; ... as põem em numeros consonos ... Numero sonoro, junctamente os sons, e os numeros ... materia apta ... para a melodia. ... Boecio ... [música é] faculdade ou sciencia harmonica, que com o **sentido**, e a **razaõ** pondera as differenças das vozes, ou sons graves, e agudos: [através do] ... Numero sonoro. D. Pedro Cerone ... sciencia que examina, não com **ouvido**, cujo juizo he escuro, e obtuso, mas com o entendimento, e **razaõ**, as vozes, ou sons (*Esc. Canto Orgaõ*, I, 87-89, negritos meus).

sem o continuado exercício do **ouvido** he impossibilissimo ... [o exercício da música] (*Arte de Solfejar*, 1761, II, negritos meus).

Musica Theorica he comprehender o verdadeiro conhecimento della, e dar a **razão Fysica** de tudo o que lhe pertence, como Sciencia ... Harmonia contém principios certos, e **fysicos**, que sem elles não seria Musica ... Consonancias ... [derivam da] **razão de Numeros** em Agudo, e Grave ... Proporcional mistura de Som Grave, e Agudo, que suavemente satisfaz com agrado o Tipano do nosso ouvido. (*Exame Instructivo*, 6, 24, 233-4, negritos meus).

Vejamos agora o posicionamento dos autores sobre as inovações da teoria musical francesa, quer as do século XVII (como o heptacorde de Millet) quer do Século das Luzes (Rameau, D'Alembert e outros). Em Caetano e em Pinto, a teoria francesa é identificada com as ideias de «inovação» e de «modernidade», independentemente de os nossos teóricos se colocarem a montante ou a jusante dessas inovações teóricas:

O uso dos **Franceses** nem se deve admittir, nem approvar ... Porque (em contraposição do numero **senario**) o **septenario** tem tal condição, que combinado com qualquer das suas partes, nunca gera, nem pôde gerar consonancia alguã, senão tudo dissonancias, ou falsas incantaveis [...] logo não he apto para indicar harmonia, ac per consequens não devia constituir nelle o numero das Vozes. ... Os **Francezes** tão bem uzão de 7 vozes; porem acho-os com o defeyto de fazerem accidentays as mesmas vozes, que são de sua natureza naturays ... cauzar aflicção a quem principia (*Esc. Canto Orgão*, I, 203-5, negritos meus).

Luiz Álvares Pinto, ao contrário, apoia-se na teoria francesa para criticar o desfazamento do sistema musical vigente. Rebate os dogmatismos, sem porém deixar de aplicar a radicalidade da sua revisão crítica à própria teoria musical francesa.

Os **Franceses** são os Gregos dos nossos séculos. Sigo ... aos Latinos e Gregos. ... athe S. Gregorio em tudo: aos **Franceses** em quazi tudo: aos mays em alguma parte, que se conformão com a **Razão**: o Livrement ditto, nem sempre he para seguir-se.

Os Gregos ... uzavão das primeyras 7 letras do seu Alfabeto (excepta a Letra G.) Como se fossem vozes, com que faziam o seu Diapasão que era a sua 8ª sem que lhe fosse percizo uso de Mutanças (*Arte de Sofejar*, 1761, II, negritos meus).

Quanto a Solano, as referências à teoria francesa são raras, preferindo ancorar-se no paradigma mais abstrato dos «Modernos» por oposição aos «Antigos». Solano perfilha uma argumentação essencialmente escolástica, apoiada em Santo Agostinho, etc. para justificar a solmização aretina, que sobrepunha as 6 sílabas dos hexacordes às 7 letras do diapasão ou oitava. Partindo de uma mesma argumentação teo-semiótica, a diferença entre Caetano e Solano reside apenas nas significações simbólicas dadas ao número 7: significação negativa para Caetano (o 6 é associado à obra divina e o 7 ao caos e à desordem), e positiva para Solano (o 7 associado à ideia de infinitude).

Heptacordo, que significa o intervallo de sette cordas, ou vozes ... he tão **incongruente** este numero para numerar as vozes (em contraposição do numero senario) que não podendo este gerar senão so, e tudo consonancias, o septenario não pôde gerar senão so, e tudo **falsas incantaveis** ... E se as Vozes se inventárao para com ellas se produzir a harmonia, e deleytar o sentido; mal se poderá isto denotar com o septenario, sendo numero por sua natureza **incapaz de todo o genero de harmonia**. (*Esc. Canto Orgão*, I, 201, negritos meus).

Segundo Santo Agostinho, o **Septenario he Geroglyfico da infinidade**; o que na Musica se verifica, podendo-se repetir os chamados Signos, sem algum

limite, ou ás direitas, ou ás avéssas, ... subindo, como descendo; ... de sete em sete Letras, ou Intervallos, poder-se-hia proceder infinitamente ... Os **Signos são sete** ... outras tantas são as Letras Gregorianas A., B., C., D., E., F., G. Extrahidas do Alfabeto Latino por S. Gregorio Magno para preencherem os sete Intervallos do Diapasão, ou 8.^a ... As **vozes** são adequadamente **seis**, para que dentro de cada huma das Propriedades, e Deducções se contivessem as tres diversas Especies de 4.^{as} Perfeitas (*Exame Instructivo*, 27-29, negritos meus).

Outros exemplos poderiam acrescentar-se a esta análise comparativa, como por exemplo o espaço dedicado à teorização das figuras da notação mensural antiga, no caso de Caetano, e o foco na notação rítmica moderna (colcheia, a semicolcheia, fusa, semifusa) em Pinto e Solano, demonstrando a receção da prática musical da setecentista na teoria musical.

Um outro exemplo sugestivo das tendências «reformistas» e da aproximação da teoria à prática é a redução dois seis tradicionais *pontinhos da música* a um único pontinho, no caso de Solano e Pinto: o ponto de augmentação. Caetano, pelo contrário, sustenta a tradição dos seis pontinhos da música (incluindo os pontos de augmentação, de perfeição, de redução, de divisão, de alteração), mostrando-se imune à tendência para a simplificação da mentalidade setecentista.

Em conclusão, vemos em escassos exemplos como a teoria musical comparada pode contribuir para clarificar as correntes filosóficas e os ambientes culturais que rodeiam os autores, que transparecem mesmo quando não são consciencializados. Não consta que Caetano Melo de Jesus se tivesse cruzado com Luiz Álvares Pinto ou com Francisco Ignácio Solano, músicos de geração mais jovem e ativos em outros territórios luso-brasileiros; resta apurar se Luiz Álvares Pinto teria conhecido Solano durante o período da sua estadia em Lisboa, na década de 1750, mas não temos conhecimento de troca de correspondência escrita entre eles.

Não se pretendeu estabelecer qualquer sequência linear, ou relação de causalidade, entre as correntes de pensamento que informaram estas três «artes de música» e os seus autores. Nem se pretende sugerir uma relação do tipo *tese – antítese – síntese*, que traduziria uma pura extrapolação. Conclui-se apenas que os excertos comparativos estudados revelam um P. Caetano Melo de Jesus mais próximo de um pensamento escolástico contrarreformista, embora permeável a alguns conceitos e preocupações que caracterizaram o século das Luzes; o seu paradigma de teo-semiose não deixa porém espaço para a articulação de outras formas de racionalidade que não sejam ancoradas na verdade divina revelada. Luiz Álvares Pinto situa-se

nos antípodas desta mundivisão: a sua abreviada *Arte de Solfejar* é um veículo de posições filosóficas abertamente revisionistas e críticas que denotam a influência do Iluminismo de matriz francesa. Solano, por seu lado, concilia o universo conceptual da escolástica com um pensamento permeado pelas noções do «progresso» da música da época dos «Modernos», o que ilustra a complexidade do pensamento setecentista entre nós. Se num trabalho anterior analisei comparativamente os textos de Caetano e de Pinto, perpetivando-os nos lados do binómio escolástica / iluminismo (FREITAS 2016), a introdução de Solano neste quadro comparativo vem complexificar, e, sem dúvida, tornar mais interessante a questão com novos matizes e variantes.

Mais importante do que a comparação textual das «artes de música» é a constatação de que o pensamento sobre a música constitui, e constituiu ao longo do tempo, um veículo de comunicação privilegiado e capaz de veicular ideias filosóficas gerais e mundivisões coletivas. A teoria musical, um campo inter-semiótico por excelência, ainda com vastos terrenos por explorar, articula os sistemas de significação próprios da música com as amplas possibilidades do pensamento veiculado pela linguagem escrita, apresentando-se como um valioso eixo de análise dos grandes debates filosóficos.

ANEXO I

Exertos comparados de três tratados de teoria musical

<p>Caetano Melo de Jesus <i>Escola de Canto de Orgão</i> <i>I. Da Musica Theorica</i> (1759)</p>	<p>Luis Alvares Pinto <i>Arte de Solfejar. Methodo mui breve e fácil ...</i> (1761)</p>	<p>Francisco Ignacio Solano <i>Exame Instructivo sobre a Musica Multiforme, Metrica e Rithmica</i> (1790)</p>
<p>Tres edades da Musica considera o P. Athanasio Kirquer, ...</p> <p>1.^a idade ... começou em Orpheo, e durou até Pythagoras; ... não consta que houvesse disposição, arte, ou regra certa para o uso da Musica: ... era arbitraria, e cada qual sentia, e disputava della confôrme a propria opiniaõ, e juizo: ... ao som de huã Viola, ou de huã Harpa se recitavaõ os versos de Lino, ou de Orpheo: ... em córos alternados, celebravaõ as patrias festividades com arbitraria mistura de vozes (Kirquer):</p> <p>2.^a idade... de Pythagoras até o Papa S. Gregorio Magno; ... as grandes diligencias ... Pythagoras Samio, ... lhe deo a primeyra luz, e polimento.... excogitar-lhe infallibilidade, e certeza de fundamentos: ... homem de tanta experiencia, achou que so por ella, e sem a expeculação, não lhe era possivel reformar a Musica.</p> <p>3.^a ... de S. Gregorio Magno até o tempo de Guido. ... S. Gregorio Magno reformou a Musica de Pythagoras, eo Papa Leão II. a de S. Gregorio.</p> <p>4.^a ... bem se podiaõ depois de Guido assignar á Musica mais edades, nas quaes se foi sempre a sua perfeição dando cada vez mais á conhecer.</p> <p>- o P. Kirquer não attribue á Guido, senaõ aos Modernos, seos posteriores, esta engenhosa situaçaõ dos Signos na maõ:</p> <p>- multiplicação dos Signos em vinte ehum, ... os Modernos, depois de Guido, com <i>Luzbella</i> [Dom. Marcos Durán] assim os multiplicáõ, ... ampliarem, e fazerem a Musica infinita, ... o tempo de Guido o não tinha chegado a ser,</p> <p>- beneficio dos Modernos, ábayxo dos Signos graves mais quatro Signos, á que por isso mesmo chamaõ <u>sobgraves</u>, ou <u>gravissimos</u>; e á cima dos sôbreagudos outros quatro, á que chamaõ <u>agudissimos</u>, ... extremos, á que ... chegarem ... as mais excellentes vozes (<i>ECO</i>, I, 119-120).</p>	<p>intentei esta invenção, ... com tudo quis fortificar-me com os melhores Autores ...</p> <p>[1] Gregos Mestres ... e Autores do primeyro século</p> <p>[2] ao segundo ... Latinos cheyos da instrucção, e Lectura dos primeyros ... athe o Pontifice São Gregorio</p> <p>[3] ao terceyro, que foy deste S. Papa e de Guido de Areso athe aos Modernos do nosso século.</p> <p>Nelle se vem os Portugueses confusos pella brevidade, os Castelhanos ininteligíveis pella loquacidade ... os Italianos e ainda que mais claros ... são menos observantes ... não mays sabios. (<i>Arte de Solfejar</i>, I).</p>	<p>os Musicos, que nos precedêrão, fizeram só expressa menção das tres Ordens, Grave, Aguda, e Sobre Aguda ... porque elles rarissima vez excedião da 15.^a, pois todas as mais Cordas de Voz julgavão fóra do Natural por violentas; porém os Modernos ampliárão de tal sorte a extensão de subir muito, e descer na Musica instrumental, que dizemos serem sinco as Ordens mais conhecidas ... Subgrave, Grave, Aguda, Sobre Aguda, e Agudissima. Todas estas sinco Ordens (e ainda mais quatro) se achão hoje em hum só Instrumento, que he o Cravo de sinco 8.^{as}; ... para se formalizarem todas ellas nos Instrumentos de Arco, he preciso que concorra o Contrabaixo, o Violoncello, a Violeta, e o Violino ... sinco, ou nove Ordens ... suas enchanches: ... para alguns Instrumentos ha sinco, e no Cravo de sinco 8.^{as} nove, em toda a sua extensão ... cada huma das sobreditas Ordens com seis Intervallos Deduccionaes ...</p> <p>este he o principal Thesouro escondido naquelle vastissimo Campo Philarmonico, donde nascem, e se produzem copiosas seáras de abundantissimas Harmonias, Consonancias, e todo o mais delicioso Artefacto de Concentos Musicos, que tanto nos elevão, suspendem, e arrebatão os sentidos, e a nossa alma. (45-46)</p> <p>Regras, que estabelecêrão os Doutos Filarmonicos Antigos: ... obrárão mais atados, e cingidos ao rigoroso da Sciencia; mas os Modernos com o uso, e Pratica vão facilitando, e fazendo alguns primorosos enchanches a essas mesmas Regras primitivas da Arte. (<i>Exame Instructivo</i>, 153-4)</p>
<p>[...] das Mutanças, ... consiste um immenso trabalho, e incommodo na Musica: para alivio deste inventáraõ os Franceses o uso de sette Vozes, accrescentando mais huã, com a qual se faz todo o Canto</p>	<p>expendo hum Methodo para cantar com segurança e sem o rodeo flagelável das Mutanças. exercitei com experiencia prudencial alguns dycipulos ... em menos de</p>	<p>são precisas as Mutanças ... Para multiplicar as Vozes; pois sem elas toda a Cantoria seria Deduccional: subindo, diz-se <i>ré</i> em lugar de <i>lá</i>, 3.^a assim do <i>fá</i> certo; e tambem outro <i>ré</i> no tom de <i>sól</i>,</p>

<p>Deducional, e sem Mutanças ... sua 7.^a voz particular, aque chamaõ <u>Si</u> ... aspereza, e condição dura do <u>Mi</u> (ECO, I, 250) [...] não a sigo, não he por não louvar della a facilidade; mas por parecer-me a de Guido mais perfeyta, e em seos proprios termos mais bem fundada. (ECO, I, 255)</p>	<p>doze Lições compreenderão perfeitissimamente ... de sorte que com melhor presença de espirito do que eu, solfejam o que eu não posso ... porque ... (pelo costume de 29 annos) se me antepoem á memoria as Mutanças ... (Arte de Solfejar, II).</p>	<p>3.^a assima do <i>mi</i> certo: descendo, toma-se <i>lá</i> em lugar de <i>mi</i>, logo immediato ao <i>fá</i> certo; e tambem outro <i>lá</i>, no tom de <i>ré</i> consecutivo ao <i>mi</i> certo: e assim em todas as mais Cantorias, sabendo-se os Nomes certos, entendem-se instantaneamente as Mutanças ... (52) o systema dos dous Nomes certos <i>fá</i>, e <i>m</i> infalivel ... em todas as Cantorias disjunctivas ... em todos os Tons de 3.^a maior a sua 4.^a Perfeita, que he o <i>fá</i> certo e a 7.^a maior, que he o <i>mi</i> certo: e nos Tons de 3.^a menor, a 2.^a maior, que he o <i>mi</i> certo, e a 6.^a menor descendo, que he o <i>fá</i> certo, sejaõ os Tons Naturaes, ou de ##, ou bb. ... Cantorias Accidentaes ... Para servir de governo certo, e dar facil intelligencia ás Mutanças ... facilitão todas as mais Vozes da Cantoria. São as Mutanças de subir 3.^a assima do lugar dos Nomes certos; e as de descer, no Signo logo immediato aos mesmos Nomes. ... nem mais breve, nem mais certo se póde ensinar esta materia, a qual foi sempre a mais difficultosa de perceber ... segundo o Antigo Systema do famoso Guido Aretino. (Exame, 48-49)</p>
<p>[o] som ... chega infórme, e confuso ao nosso ouvido. ... não lhe póde separar, nem medir as quantidades; ... juizo da razão, divide as partes; ... as põem em numeros consonos, ... som agradável áo ouvido, ... <u>Numero sonoro</u>, junctamente os sons, e os numeros ... materia apta ... para a melodia. ... o sentido póde perceber-lhe o som; mas não póde a razão considerar-lhe os numeros... Boecio ... faculdade ou sciencia harmonica, que com o sentido, e a razão pondera as differenças das vozes, ou sons graves, e agudos: ... Numero sonoro. D. Pedro Cerone ... sciencia que examina, não com ouvido, cujo juizo he escuro, e obtuso, mas com o entendimento, e razão, as vozes, ou sons (ECO, I, 87-89)</p>	<p>sem o continuado exercício do ouvido he impossibilissimo ... (Arte de Solfejar, II).</p>	<p>Musica Theorica ha comprehender o verdadeiro conhecimento della, e dar a razão Fysica de tudo o que lhe pertence, como Sciencia (Exame, 6)</p> <p>Harmonia contém principios certos, e fysicos, que sem elles não seria Musica (Exame, 24)</p> <p>Consonancias ... razão de Numeros em Agudo, e Grave ... Proporcional mistura de Som Grave, e Agudo, que suavemente satisfaz com agrado o Tipano do nosso ouvido. (Exame, 233-4)</p>
<p>Começando com a Sagrada Escripura, digo que deviaõ ser as Vozes seis, porque tambem neste numero formou Deos a universal fabrica do mundo. E deviaõ no decurso de huã Deducção occupar as Vozes della so seis Signos, huã cada hum, ficando como em descanso, sem ser occupado o septimo; porque tambem Deos occupando seis dias da semana, cada hum com huã so obra, deyxou sem occupação, e para descanso o dia septimo: <i>Requiescit die septimo</i>. Naquellas Divinas obras se representaõ as Vozes; porque todas ellas estaõ de contínuo publicando, e cantando as maravilhas de Deos. (ECO, I, 201)</p>	<p>Uzo porem de nove vozes; utilizezome das 6 de Guido (que se podia fazer só com as Letras do A, B, C, e não precisar de mays nomes que as Letras) eá settima voz chamo Ni: a que trouer sustinido fóra da ordem, chamolhe Si: ... e o que trouer Bbmol Bi. ... quando pronuncia Si ou Bi, que não he alguma das vozes naturays ut, ré, mi, fá, sol, lá, ni, e estando seguro no tom das naturays, há por força de levantar hum pouco a voz, quando dicer <i>Si</i>, ou abaixala quando dycer <i>Bi</i> ... (Arte de Solfejar, II).</p>	<p>As vozes são adequadamente seis, para que dentro de cada huma das Propriedades, e Deducções se contivessem as tres diversas Especies de 4.^{as} Perfeitas, que só podem haver, por ser em todas elas diferente a coloração do Semintono maior precisissimo para a total variedade da Musica (Exame, 29). ... não se póde formar mais alguma 4.^a Perfeita dentro das seis Vozes; sendo esta a precisa causa, ou razão, por que são as Vozes seis unicamente. (Exame, 30).</p>

<p>Tambem deviaõ ser as Vozes seis para ficar o Semitono no meyo dos cinco intervallos, que com ellas se fôrmaõ, como he patente [...] tem o lugar do meyo o Semitono Mi Fa, que em meyo devia estar, para obviar o Tritono. (<i>ECO</i>, I, p. 202)</p>		
<p>[São] distintas Deduções ... cada huã por differente Propriedade. Confirma-se isto com os nossos Signos, e baste algum delles, v. g. E-la, mi ... pois se canta o <u>La</u> por □-quadro; epertence ao <u>Ut</u> de G-sol, re, ut; e por Natura o <u>Mi</u>, que nasce do <u>Ut</u> de C-sol, fa, ut. (<i>ECO</i>, I, 204)</p>	<p>Por cuja Razão não admito o uso das Deduções; por que não uzando eu da Voz Ut, mays que em C: he excuzada outra Dedução. ... ficão refutadas tão bem as Propriedades. ... porque ainda que se cancellem os Autores em nos dizer o que sejam, sempre vem no fim a darnos a entender, que nada significão, mas que Dedução e Propriedade são a mesma couza: ...para Cantar, ou Solfejar, de nada serve a propriedade. (<i>Arte de Solfejar</i> II).</p>	<p>Dedução he, ... seguimento progressivo das seis Vozes musicaes <i>ut, re, mi, fa, sól, lá</i>, que deduzidas da Sylaba ut, donde todas se derivaõ, fôrmaõ tres Deduções; ... de □., de N., e de b. ... cada huma dellas contém em si as mesmas seis Vozes com a propria natureza da sua Propriedade. ... são duas as Cantorias ... pela desigual dade das Vozes do Signo de Bbfa□mi, ... (<i>Exame</i>, 34-35)</p>
<p>Valha-me Deos! que ainda que não queyra, de fôrça hey de criticar semelhantes revoluções... Se esta opiniaõ do Canto sem Mutanças ... que devaõ ter ambos huã mesma Propriedade, isso negamos. Antes por isso mesmo que saõ syllabas diversas (pois ninguem dirá que <u>Si</u> he <u>Mi</u>) e se proferem ambas com hum so, e igualmente o mesmo som, daõ prova certa de que não devem pertencer áhuã so, senaõ a duas distintas Deduções ... cada huã por differente Propriedade. Confirma-se isto com os nossos Signos, e baste algum delles, v. g. E-la, mi ... pois se canta o <u>La</u> por □-quadro; epertence ao <u>Ut</u> de G-sol, re, ut; e por Natura o <u>Mi</u>, que nasce do <u>Ut</u> de C-sol, fa, ut. (<i>ECO</i>, I, 204-5).</p>	<p>... fugimos das Mutanças, como couza amais prejudicial que se pode imaginar em Muzica. Os Gregos fizeram tão bem Mutança; mas era passando de hum Genero, para outro; mas não estando em o mesmo Genero Cantando. E deste modo tão bem faço eu a Mutança, passando V.g. de huma Cantoria com hum sostenido para outra com dois; ou para huma de Bbmol ... (<i>Arte de Solfejar</i>, II).</p>	<p>são precisas as Mutanças ... Para multiplicar as Vozes; pois sem elas toda a Cantoria seria Deduccional: o systema dos dous Nomes certos <i>fá</i>, e <i>mí</i> infalivel ... Cantorias disjunctivas ... em todos os Tons de 3.^a maior a sua 4.^a Perfeita, que he o <i>fá</i> certo, e a 7.^a maior, que he o <i>mí</i> certo: e nos Tons de 3.^a menor, a 2.^a maior, que he o <i>mí</i> certo, e a 6.^a menor descendo, que he o <i>fá</i> certo, sejaõ os Tons Naturaes, ou de ##, ou bb. ... Accidentaes ... servir de governo certo, e dar facil intelligencia ás Mutanças ... facilitão todas as mais Vozes da Cantoria. ... nem mais breve, nem mais certo se póde ensinar esta materia, a qual foi sempre a mais difficultosa de perceber (<i>Exame</i>, 48-49)</p>
<p>As Cantorias saõ duas, húa de □-quadro e Natura, outra de B-mol e Natura : e em cada húa delas ha duas Mutanças, húa para subir, que se faz em Re; outra para descer, que se faz em La. Na Cantoria de □-quadro e Natura se faz a Mutança para subir em A-la,mi,re, e D-la, sol,re, tomando Re; e para descer, em A-la,mi,re, e E-la,mi, tomando La. Na Cantoria de B-mol e Natura se faz a Mutança para subir em G-sol,re,ut, e D-la,sol,re, tomando Re; e para descer, em A-la,mi,re, e D-la,sol,re, tomando La. (<i>ECO</i>, I, 43-44).</p>	<p>O uso de duas cantorias tenho por erro; ... sendo os Generos tres, deviaõ ser tão bem ellas tres. E não sey, que Razão tiveram os Authores do segundo seculo para dizer, que erão duas, dando elles tres deduições e tres Propriedades. Eu assento que não há mais Cantoria, que a do Genero Diathonico, a que se chama Natural: sabida esta, ficão todas as Accidentays cantáveis por ella, como exemplar de todas. A Cantoria he huma chamada Natural ... principia em C=ut, dizendo nella ut e nunca em algum dos outros, a quem Guido tambem deu o nome de Ut. ...fica fácil de cantar qualquer das cantorias accidentais. (<i>Arte de Solfejar</i>, II).</p>	<p>são duas as Cantorias ... pela desigual dade das Vozes do Signo de Bbfa□mi, (<i>Exame</i>, 34-35) Commutação, ou Transposição das Especies, he o principal Estro da Musica. ... No que se vê toda a variedade, e novidade da Musica Moderna ... por se darem as sobreditas Dissonantes soltas ... (<i>Exame</i>, 217-8)</p>

<p>Clave: e della temos tres, nem mais, nem menos, porque Claves andaõ unidas aos Signos que tem Ut: e como estes não são menos, nem mais que tres; por isso outras tantas, nem mais, nem menos deviaõ ser tambem as Claves: as quaes pela uniaõ, que com os dictos Signos tem, se denominaõ cada huã com o nome daquelle, a que anda unida.</p> <p>Por isso a huã chamamos Clave de G-sol, re, ut; a outra de C-sol, fa, ut; e a outra de F-fa, ut. O P. Athanasio Kirquer, (e) como tracta aos Signos por claves, para distinguir as Claves dos Signos, chama-lhes Principios da Escada Musica: ... (<i>ECO</i>, I, 258-9).</p>	<p>Uzo das tres Claves; porem não chamo <i>ut</i> senão a de C: e assim chamo C=ut, G=sol, e F=fá. Das Claves ... significa chave ... nos patenteia a Cantoria; e por ella conhecemos a Cantoria por que cantamos.</p> <p>Estas Claves me obrigão a uzar ainda dos Signos, Deus permita, que haja algum mais douto que nos dá hum Methodo melhor, para podermos cantar Com as vozes (que são as com que se canta) e não com os Signos, ou Claves ...</p> <p>E sabendo destes lugares de ut, está vencida a ... dificuldade das Mutanças por que nem_huma necessidade há, de a fazer do Modo Aretino. (<i>Arte de Solfejar</i>, III).</p>	<p>as Claves logo no principio das regras ... são as Chaves, que nos abrem as diversas Portas para entrarmos á Cantoria. ... sem estas tres circunstancias, Clave, Cantoria, e Tempo não se deve abrir a bocca, nem mover as mãos musicalmente, ainda que se vejam as Figuras, porque ellas nada valem ... (<i>Exame</i>, 47-48)</p> <p>segundo o Systema infallivel dos dous nomes certos <i>fá</i>, e <i>mí</i> em todas as Cantorias, ficão sendo desnecessarias para o Solfejo, as ... Claves semelhantes ... são escusadas as semelhanças, ou supposições de outras Claves. ... representa huma scena fingida por ... facto verdadeiro ... Cantar suppondo, he não saber o que diz. (<i>Exame</i>, 57-58)</p>
<p>Signo he hum vocabulo que contém em si nomes de vozes: ... mostra que ha vozes em cada Signo:</p> <p>A Música se ordena com sette signos diferentes, que são G-sol, re, ut; A-la, mi, re; B-fa, □-mi; C-sol, fa, ut; D-la, sol, re; E-la, mi; F-fa, ut. Estes se multiplicão tres vezes (e mais, sendo necessario) pelas junctas da mão esquerda, e assim multiplicados fazem vinte e hum. Destes os primeyros sette se chamaõ graves, por suas vozes serem bayxas; os segundos agudos, por suas vozes serem mais altas que as dos graves; e os terceyros sôbreagudos, por suas vozes serem mais altas que as dos graves, e agudos – Tambem he necessario que se digaõ as avéssas, assim: F-fa, ut; E-la, mi; D-la, sol, re; C-sol, fa, ut; B-fa, □-mi; A-la, mi, re; G-sol, re, ut. (<i>ECO</i>, I, 43).</p>	<p>Eu quizera não seguir o Uso das Letras Gregorianas a que Guido chamou Signos, que nem eu sey o que quis dizer nisso; ... [Thalesio, Manoel Nunes, Duarte Lobo, João Alvares Frouvo, Lorente, Cerone, e todos] não significa signo; mas signal ... Não lanço fora, digo, este uzo, ou abuzo dos signos; porque deixo a quem com mays sciencia possa expellir esta ignorância. Os Franceses nem hum caso fazem destas puerilidades. Bem escusadio fôra usarmos desta palavra Signos: porque depois de dizermos Vozes, estava ditto: ... soframos este preceyto. ... nem_huma precisão havia de signos, e bastava somente o uso das vozes. (<i>Arte de Solfejar</i>, II).</p>	<p>Os Signos são sete ... outras tantas são as Letras Gregorianas A., B., C., D., E., F., G. Extrahidas do Alfabeto Latino por S. Gregorio Magno para preencherem os sete Intervallos do Diapasão, ou 8.^a (27-28)</p> <p>... vulgarmente se nomeão os Signos, dizendo <i>Gsolreut</i>, <i>Csolfaut</i>, <i>Ffaut</i>, e para Solfejar he com a Voz do, e não com a Syllaba <i>ut</i> ...</p> <p>os Professores Modernos advertirão, que para o Solfejo, para a velocidade da Voz, e para maior firmeza da Affinação, he muito mais solido o Monosyllabo dó, do que a dita Syllaba <i>ut</i>. ... (<i>Exame</i>, 32)</p>
<p>o Compasso he huã medida temporal de Notas, ou Figuras, que se contém em contínuo movimento manual: <u>Tactus est Notarum, sive Figurarum temporalis mensura in contínuo manuali motu contenta.</u></p> <p>Compasso, se faz movendo-se contínua mente a mão para cima, e para bayxo, sem cessar jamais, em quanto o Canto dura. ... se divide geralmente na Musica Practica em dous membros differentes, que são Binario, ou igual; e Ternario, ou desigual. ... dous meyos Compassos, que são as partes integrantes, de que se compoe~m, e em que primeyramente se divide.</p>	<p>Nego a multiplicidade de Compassos, e só uso do Quaternário Ordinario, e delle mostro nascer, quantos se poderem imaginar, ou inventar.</p> <p>O compasso he hum chamado Quaternário Ordinario. Tem quatro partes iguais, a saber: duas no chão, e duas no ar. Sua forma, he hum C. Delle nascem muitos.</p> <p>Todo o compasso he Derivado do Quaternario</p> <p>Todo o compasso tem dois movimentos, hum do chão, e outro do ar. ... nos Compassos Ternários dar</p>	<p>signal do tempo ... Semicirculo, ou outro qualquer de Numeros ... regular a qualidade do Compasso, com que ha de medir o Valor das Figuras, e Pausas. ...</p> <p>sendo diversos os Tempos, se reduzem só a tres fórmãs de Compassos ... ainda que ... realmente são dous, Binario, e Ternario, porque o Quaternario he Duplo. (<i>Exame</i>, 39-40).</p>

<p>... tres terços, que são as partes integrantes, deque se compõem, e em que ... se divide; de proporção ternaria. ... desigual, não porque estes tres terços tenhaõ entre si excesso algum; ... dous terços em hum descanço, que será o de bayxo; e hum no outro, que será o de cima; ... hum descanço, mayor, ou mais demorado, eoutro menor, ou mais acelerado (<i>ECO</i>, I, 312-316).</p>	<p>hum parte no chão, e duas no ar: ↓↑↑ he engano ... não deve perder as partes do primeyro movimento mas hum parte das do segundo [↓→↑] ... antigamente se fazião os Compassos em circulo ... Mas nós já não fazemos assim. (<i>Arte de Solfejar</i>, IV).</p>	
<p>O Tempo, e Proporções dão valia á oito Figuras, e a oito Pausas das mesmas Figuras, que assim huãs, como outras com os seos nomes, e fórmulas são como parece. Maxima. Longa. Breve. Semibreve. Semibreve. Minima. Seminima. Colchea. Semicolchea. (<i>ECO</i>, I, 46-47).</p>	<p>As Figuras são oito, a saber: Breve, Semibreve, Minima, Seminima, Colcheya, Semicolcheya, Fuza, Semifuza. São oito as Figuras que estão em uzo; porem em numero são dez; sendo a primeira e maior de todas a Máxima e a segunda a Longa ... já a voz humana cança na extensão daquelas Figuras ... já não estão em uzo. (depois de ver Semibreves ligadas) que se não uza da Máxima e Longa, pella extensão porque eu tenho visto (principalmente em Trompas) dez e doze ou mais compassos ligados, que he o mesmo que huns poucos de Longas ou Maximas; e com tudo tocãose ... não usando dellas, he livrar do prigo de entregar á memoria aquella multiplicidade de compassos ... (<i>Arte de Solfejar</i>, V).</p>	<p>compreende hoje a Musica dez Figuras ... foi conservando sempre as que se forão inventando entre os Musicos Latinos: ... Maxima, Longa, Breve, Semibreve, Minima, e Seminima, ... ajuntarão os que nos precederam mais quatro: Colchea, Semicolchea, Fuza, e Semifuza (<i>Exame</i>, 37-38)</p>
<p>No Tempo imperfeyto de permeyo (o mesmo igualmente no vôlto) como não ha Figura alguã perfeyta, e todas ficaõ binarias; tem de valor a Maxima quatro compassos, a Longa dous, o Breve hum, os Semibreves vão dous em hum Compasso, as Minimas quatro, as Seminimas oito, as Colcheas dezesseis, eas Semicolcheas trinta e duas ... (<i>ECO</i>, I, 359).</p>	<p>Compasso Partido Binario tem esta forma (C cortado ...) tem duas partes, hum no chão, e outra no ar. O valor das Figuras he o mesmo, que o das do Quaternario Ordinario. Este compasso he o Quaternario, a quem aquella Linha (a que chamão Pauza divisiva) divide em duas partes, tirando-lhe hum em cada movimento. Este compasso he Derivativo do Quaternário Ordinario. O vallor das Figuras he o mesmo, que o das do Quaternario. Este valor he respectivo á quantidade, e não á qualidade. A quantidade; porque tantas Figuras vão em hum Compasso no Quaternario, como vão neste. Não á qualidade; porque no quaternário tem v.g. a Minima duas partes, e no Partido Binario tem só hum parte; ainda que tem hum movimento. As semínimas ainda que vão quatro em hum Compasso, com tudo cada hum tem meya parte. (<i>Arte de Solfejar</i>, IV).</p>	<p>sendo diversos os Tempos, se reduzem só a tres fórmulas de Compassos ... ainda que ... realmente são dous, Binario, e Ternario, porque o Quaternario he Duplo (<i>Exame</i>, 39-40)</p>

<p>Modo mayor essencialmente he a 1.^a Figura, chamada Maxima, que Margarita Philosophica define, ...</p> <p>Modo menor porêem he a 2.^a Figura, chamada Longa, ...</p> <p>A 3.^a Figura, que he o Breve, chamarão Tempo, e este se define medida de Semibreves em Breves: ...</p> <p>Á 4.^a finalmente, que he o Semibreve, chamáráo Prolação, e esta se define medida de Mínimas em Semibreves: ...</p> <p>So a Mínima entre os Antigos era indivisível, ou indivisa: e não podia padecer medição de outra Figura, por ser ella então a ultima, (<i>ECO</i>, I, 323, 324).</p>	<p>Compassos Derivativos Numerarios tem dois números hum sobre outro. Pello superior se mostrão as partes daquelle compasso e as Figuras que hão de ir em cada parte. Pello inferior se mostra, que serão daquellas, que hião naquelle numero no Quaternario. O valor as Figuras he dobrando as menores.</p> <p>Os que tem duas partes chamão-se Derivativos Binarios; os que tem tres partes, ... Ternarios; e os que tem quatro partes, ... Quaternarios.</p> <p>Este compasso 2/4. O numero superior diz que tem duas partes, e que hão de ir duas Figuras em hum Compasso. O numero inferior diz, que as Figuras, ... serão daquellas que no quaternário hião quatro. Essas são as Seminimas: vem a valer a Mínima 1 Compasso: 2 Seminimas: 4 Colcheyas: 8 Semicolcheyas: 16 Fuzas: 32 Semifuzas ... não usão do Semicirculo antes dos números; mas suppoemse que o tem ... nesta forma C 2/4 (<i>Arte de Solfejar</i>, IV).</p>	<p>Tempos de Numeros, que parecem desnecessarios: não fallo das Proporções de 3/1., ou 3/2., as quaes ácerca dos Antigos tinham a sua precisa intelligencia ... mas sim pelo que respeita á condescendencia dos Modernos; assignando 3/4., 3/8.: 9/4., ou 9/8.: 6/4., ou 6/8: bastando sómente hum só, qualquer que fosse, do primeiro Ternario hum só do outro Ternario, e hum tambem só dos Tempos Sextupla; ... o mesmo se executa em 3/4., do que no 3/8.: em 2/4., do que em 9/8.: e em 6/4., do que no 6/8.? <i>A essa pergunta não sei dar huma resposta definitiva...</i> as Rubricas de que se valem os Compositores, advertem a variedade, e diversidade do Compasso mais, ou menos ligeiro, menos, ou mais Grave, não encontro qual seja o preciso motivo daqueles Tempos duplicados, que parecem desnecessarios, e muito bem se podia passar sem elles. ... na Rhetorica ... sinonimos ... na Musica ... Tempos sinonimos ... Este he o meu parecer; porém, a outro qualquer, que for racional, eu serei flexivel. (<i>Exame</i>, 39-42).</p>
<p>[na cantoria natural, ou diatónica] ... não conceder mais que tres Divisões de Mi, e duas de Fa, ... universalmente estão recebidas cinco de Fa, e cinco de Mi; que se usaõ, e demostraõ com Sustenido, ou b-mol outras tantas vezes repetido diante da Clave ...</p> <p>Transportes ha em cada Diapasaõ, ... como por b-mol, ou Sustenido se podem assignar [até] sette diante da Clave (<i>ECO</i>, I, 457).</p>	<p>Os sustenidos assignam-se athe sette em duas ordens:</p> <p>Os b-mois assignam-se as avessas, por que a primeira ordem principia: Cantoria Accidental há, a que leva diante da Clave sostenidos, ou B-mois.</p> <p>Se traz sustenidos, chamarei Ni ao ultimo; e vindo hum so, esse hade ser Ni.</p> <p>Se traz B-mois, chamarey Fa ao ultimo; e vindo hum só, esse hade ser Fa.</p> <p>Nem_hum sustenido se chamará Ni, senão o que vier no Lugar do Fa, ...</p> <p>Não vindo o sustenido no lugar do Fa chamarlhe hey Si:</p> <p>nem_hum Bbmol se chamará Fa, senão o que vier no Lugar de Ni, ...</p> <p>não vindo o B-mol no lugar do Ni: chamarlhe hey Bi:</p> <p>Os gregos ... uzarão desta Mutança ... quando passavam de hum para outro género ... tomando huma voz das Naturais, e pondo a na Accidental, enella prolonguão a Cantoria accidental, como se fosse Natural ... (<i>Arte de Solfejar</i>, XI).</p>	<p>Cantorias Accidentaes ... logo que se assigna mais de hum b., ou # ... sendo mais bb., ou ##., já os Signos tem outros Nomes, ou Vozes, fóra da ordem privativa das duas primeiras Cantorias: no que excedendo de hum b., ou #., ellas denominão-se Accidentaes. (<i>Exame</i>, 35-36).</p> <p>sendo os Signos sete, se podem assignar oito, ou mais bb., ou ## ... Para se formalizarem os Tons ... em todos 7.^a Maior pelo ultimo #, ou 6.^a menor com o ultimo b.; pois a formalidade dos ## he em 5.^{as}, e as dos bb. em 4.^{as} ... em tudo Diametricos os seus efeitos ... O # tem a sua Entoação forte, e a do b. he branda ... (<i>Exame</i>, 59-60).</p> <p>são tres os Accidentes, ... #, b., e □., fazendo o □. muitas vezes o effeito de b., e outras o de #. (<i>Exame</i>, 241).</p>

<p>□-quadro he huã propriedade dura, que se hade cantar com som fôrte: nas quaes palavras respeyta o Mi de B-fa, □-mi: ...</p> <p>B-mol he huã propriedade branda, que com som tambem brando se deve entoar; e nestas outras palavras respeyta o Fa do mesmo dicto Signo:</p> <p>□-quadrum est dura proprietas, quae durè debet cantari:</p> <p><u>b-molle est dulcis proprietas, quae dulcitur debet pronunciari.</u></p>	<p>O B-quadro na Cantoria de sustenidos vale por Bbmol ... he Bbmol, quando a Cantoria he de sustenido; ... quando o B-quadro vier no lugar do Si, ou Bi, ficará a voz tendo aquelle mesmo nome, que tinha, antes ... porque estes dois nomes, Si=Bi, não tirão a natureza do Canto, como o fazem o Ni, e Fa; mas fica o canto como dantes; sem mays diferença, que a de atrapalhar o nome daquela voz ... ficando as outras com os mesmos nomes, que tinham antes. No lugar dos dois B-quadro se vem as Figuras que tiverão Si com os seus nomes Naturais. Isto pareceme fácil, sem que nos seja preciso tanta confusão de Mutações. (<i>Arte de Solfejar</i>, XII).</p>	<p>o □, póde ser <i>fá</i>, ou <i>mí</i>; ... tambem póde não ser <i>mí</i>, nem <i>fá</i> ... O □, he <i>fá</i> a respeito do # <i>mí</i>, quando o tira, e converte em 4.^a Perfeita a 7.^a Maior: e he <i>mí</i> ácerca do b. <i>fá</i>, quando se lhe oppõe, e faz 7.^a Maior a que era 4.^a Perfeita: e não será <i>mí</i>, nem <i>fá</i>, quando for Escarcejo, isto he, o mesmo <i>fá</i> alterado, ou qualquer outra Syllaba em <i>dó</i>, <i>sól</i>, ou <i>ré</i>, que tiver □., concernente ao b. ... o # repentino na Cantoria, sem regularidade, nunca he <i>mí</i> ... porque não vem no lugar certo de <i>fá</i>; mas sim no de <i>ré</i>, <i>sól</i>, ou <i>dó</i>, e então he Escarcejo. o b. repentino, ainda que pareça não ter regula mento, sempre he <i>fá</i> ... porque o b ha de ser no lugar do <i>mí</i> certo, que passa a converter-se na Corda propria da 4.^a do Tom ... (<i>Exame</i>, 53-54)</p>
<p>se tracta dos seis Pontinhos que temos na Musica.</p> <p>Do pontinho de Augmentação, ... Do pontinho de Perfeyção, ... Do pontinho de Reducção, ... pontinho de Divisão, ... em seo lugar introduzirão depois os Modernos a Divisão de nota negra.</p> <p>Do pontinho de Alteração, ... e da se a razão de se não usar ja hoje.</p> <p>o de Augmentação tem lugar em todos os Tempos; porque so se assigna nas Figuras imperfeytas, e em todos elles as ha. Os outros porêm de Prolação, Reducção, Divisão, e Alteração, não podem entrar, senão em Tempos perfeytos, id est, emque he perfeyta alguã Figura. (<i>ECO</i>, I, 387-8).</p>	<p>Pontinho de Augmento ... hum pontinho diante de qualquer Figura lhe augmenta ametade do seu valor</p> <p>Os Antigos uzarão de seis. Eu ainda alcançey o uso de tres, mas he certo, que o uso de hum só he tão bastante, que quasi he desnecessario... Ponto de Augmentação . Hum pontinho diante de qualquer Figura lhe augmenta ametade do seu valor. ... faz que ella valha mais huma das suas menores. ... E (excepto a Semifuzza) assim se vay propagando o Pontinho. ... confessem, que errão os que uzão de dois Pontinhos. Eu lhes provo, corroboro, e concludo. Nós quazi não carecemos de Pontinho da augmento. ... Logo menos ser nos hão precisos os dois Pontinhos. Os Antigos nem uzarão, nem falarão em tais dois Pontinhos; os que delles uzão, são alguns compositores de Musica; e esses não são Authores; são sim huns observadores dos preceytos do contraponto, ou huns publicadores da sciencia Muzica. A estes não só não devo seguir nas invenções respetivas á Arte; (porque para isso não tem authoridade alguma) mas nem ainda no que compõem; (<i>Arte de Solfejar</i>, XVI).</p>	<p>alguns Cantores , e Instrumentistas cahem no grande, e prejudicial defeito de não darem o Valor inteiramente seguro ao Pontinho de Augmentação , e á Ligadura ... (230-1)</p> <p>Sómente de dous modos se altera o Valor das Figuras ... para augmento, ou diminuição do Valor das suas Notas. Para diminuir a Valia das Figuras, demonstra-se pela Sesquialtera, alterando o Valor, e.g. de tres, ou seis Colcheas, para serem equivalentes contra duas, ou quatro da mesma qualidade; e para augmentar, serve o Pontinho de Augmentação, que dá á Figura metade mais do seu Valor proprio, e Natural. (42-43)</p>

ANEXO II

Discurso Apologético – polémica epistolar transatlântica (1734 – 1760).

Proposta de cronologia

1734	Bahia	Início da polémica em Salvador. Redação da <i>Prefação Supplicatoria</i>
28 out. 1734 a 2 julho 1735	Brasil	Censuras P. Inácio Ribeiro Noya (Recife), P. Inácio Ribeiro Pimenta e Man.Costa Rêgo (Olinda), P. António Nunes de Siqueira (Rio de Janeiro) – todas favoráveis a Caetano
1736	Lisboa	Envio do <i>Discurso Apolog.</i> para a Europa. Receção P. João Vaz Barradas Morato, mestre da capela Igreja São Nicolau (<i>Procurador</i>)
23 agosto 1736	Lisboa	Censura de João Vaz Barradas - favorável [*interpolada c/ notas P. Caetano em 1760]
1736-7	Lisboa	<i>Polémica secundária entre João Vaz Barradas e José Ferreira Cordovil</i> [→ <i>heptacorde</i>]
6 março 1738	Évora	Censura P. Inácio Ant.º Celestino – favorável ao P. Caetano
24 abril 1738	Sé Lisboa	Censura P. João da Silva Morais – favorável. [impugnação de ambiguidades 1760]
1738	Coimbra Elvas Portalegre	Censuras P. Mateus da Costa Pereira e Abreu P. Domingos Gomes do Couto, Manuel Martins Serrano - todas desfavoráveis ao P. Caetano [impugnadas por este em 1760]
1750-59 1760	Bahia	Redação da Escola de Canto de Orgão I - II Excertos das censuras dos PP. Nunes de Siqueira e João Vaz Barradas são importados.
1760	Bahia	Discurso Apologético: Redação do Antilóquio *notas de rodapé na Censura de J.V. Barradas
1760-61 ?	Bahia	Impugnações às censuras desfavoráveis dos PP. Mateus Abreu, Domingos G. Couto, e Manuel Martins Serrano, apensadas na P. II

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CALAFATE, Pedro (dir.) [2001] *História do Pensamento Filosófico Português*. Vol. II. *Renascimento e Contra-Reforma*; Vol. III. *As Luzes*. Lisboa, Editorial Caminho.
- CALDAS, José António [1951] «Notícia Geral de toda esta capitania da Bahia desde o seu descobrimento até o presente anno de 1759». *Revista do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia*, nº 57, pp. 1-445.
- CHRISTENSEN, Thomas (ed.) [2002] *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- COHEN, Albert. «Millet, Jean» [2001] in STANLEY SADIE (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition. London, Macmillan Publishers Ltd., p. 323.
- COOK, Nicholas, [2002] «Epistemologies of music theory». In: CHRISTENSEN, Thomas (ed.) *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 78 e ss.
- FREITAS, Mariana Portas de [2015]. «Receção teórica e polémicas transatlânticas: os contactos/contágios entre Caetano de Melo de Jesus e João Vaz Barradas Muito Pão e Morato (Salvador da Baía - Lisboa, 1734-1760)». In: VI Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ & Colóquio Internacional Instituto Ibero-Americano de Berlim e Universidade das Artes de Berlim, *Anais*. Rio de Janeiro, UFRJ (2015, em publicação).
- FREITAS, Mariana Portas de [2016-a]. «Polémicas musicais entre «Practicos» e letrados: a dúvida entre Caetano de Melo de Jesus e Gregorio de Sousa e Gouveia (Vila da Cachoeira - Salvador da Baía, 1760)». *Revista Brasileira de Música*. V. 29 nº 1 (jan.-jun. 2016). Programa de Pós-graduação da Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro, pp. 17-65. <http://rbm.musica.ufrj.br/edicoes/rbm29-1/rbm29-1-01.pdf>
- FREITAS, Mariana Portas de [2016-b]. «Escolásticos e iluministas na teoria musical luso-brasileira na década de 1760: as mundivisões de Caetano de Melo de Jesus e Luiz Álvares Pinto. Problematizando um método analítico-comparativo comum a “tratados especulativos” e a “métodos práticos” de solfejo», in *Música no Universo Ibero-Afro-Americano: Desafios Interdisciplinares*. Programa de Pós-Graduação em Música. Rio de Janeiro: UFRJ.
- GIACON, Carlo, «Segunda Escolástica». [1999] In: Bigotte Chorão, João (dir.), *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura – Edição Século XXI*. Vol. 10. Lisboa – São Paulo, Editorial Verbo, pp. 742-3.

- KANTOR, Iris. [2004] «Polêmicas sobre o Novo Mundo nas Academias Brasílicas (1724-1759)». *Anais do XVII Encontro Regional de História – O lugar da História*. ANPUH / SPUNICAMP. Campinas, 6 a 10 de setembro de 2004. Cd-rom.
- PAIM, António. [2001] «O Iluminismo no Brasil». In: CALAFATE, Pedro (dir.), *História do Pensamento Filosófico Português*, Vol. III. *As Luzes*. Lisboa, Editorial Caminho, pp. 437ss.
- RÖHL, Alexandre Cerqueira de Oliveira, [2013] «Os métodos de solfejo de Luís Álvares Pinto: uma análise comparada da *Arte de solfejar* e *Muzico e moderno systema para solfejar*». In: PACHECO, Alberto José Vieira (ed.) *Atas do Congresso Internacional «A música no espaço luso-brasileiro: um panorama histórico»*. Lisboa: CESEM, FCSH-UNL, Estudos Luso-Brasileiros & Caravelas - Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira. pp. 67 ss. <http://www.caravelas.com.pt/atas.html>
- RÖHL, Alexandre Cerqueira de Oliveira. [s.d.] «O Solfejo Heptacórdico na obra teórica de Luís Álvares Pinto». www.academia.edu/1906980
- SANTOS, Diana M. C. [2015] *Teoria musical em Portugal: Fontes para o seu estudo*. Aveiro: trabalho policopiado.